érudit
www.erudit.org

Compte rendu

« Les choses répétées plaisent »

Ouvrage recensé :

Bis repetita placent, exposition en deux lieux : Espace d'art Rurart, Rouillé : FRAC Poitou-Charentes, Angoulème. 23 février - 10 mai 2005

par Isabelle Hersant

ETC, n° 71, 2005, p. 69-71.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/35227ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 09:05

Rouillé, Angoulême

Les choses répétées plaisent

Bis repetita placent, exposition en deux lieux : Espace d'art Rurart, Rouillé ; FRAC Poitou-Charentes, Angoulême. 23 février – 10 mai 2005

Répliquer par la dérision à une interrogation sur la vérité, *Bis repetita placent* est le vers produit par Horace, à qui était posée la question de Socrate. « Qu'est-ce que le beau ? » lui demande-t-on. « Les choses répétées plaisent », prononce alors le poète latin, reprenant à son compte ironique l'épicurisme grec. Mais s'il transfère le sujet philosophique en question vers la jouissance de l'objet pour réponse (le beau n'est pas hors la chose, il est la chose en tant qu'elle plaît), l'auteur des *Satires* joue en même temps de la tautologie par renvoi de la réponse au cœur de la question (le beau, c'est ce qui se répète dans la chose en tant qu'elle plaît).

Double sens sous l'apparence de l'évidence, et la simplicité au-dehors dévoile l'enjeu au-dedans. Ou paradoxe de la littéralité dont surgit l'équivocité, le ton est ici donné. Traduisant l'idée du *bis* par l'exposition en deux lieux dont chacun forme l'écho de l'autre, son commissaire Arnaud Stinès n'a certes pas trahi l'esprit du vers antique en le reprenant pour intitulé rassemblant dix-neuf artistes contemporains[1] autour de ce thème. De la répétition imprimée dans l'œuvre à la répétition que l'œuvre exprime, un thème élaboré en tant que concept d'être envisagé comme fondement de toute construction humaine et partant, de toute création.

Reproduction de la réalité ou invention de réel, que se répète-t-il en effet dans l'œuvre d'art, sinon qu'à être la chose matérielle où s'incarne la pensée, elle est l'objet où l'homme se répète sans fin, à jamais le même mais toujours comme un autre dans son questionnement du monde d'où il la produit. Sujet de l'oubli comme du souvenir, lieu de l'unique comme de sa disparition, que se répète-t-il dans l'œuvre d'art, sinon qu'elle demeure dans cette permanence, à la fois création qui renouvelle l'invariable questionnement du monde et transmission de l'inépuisable capacité de l'homme à questionner le monde.

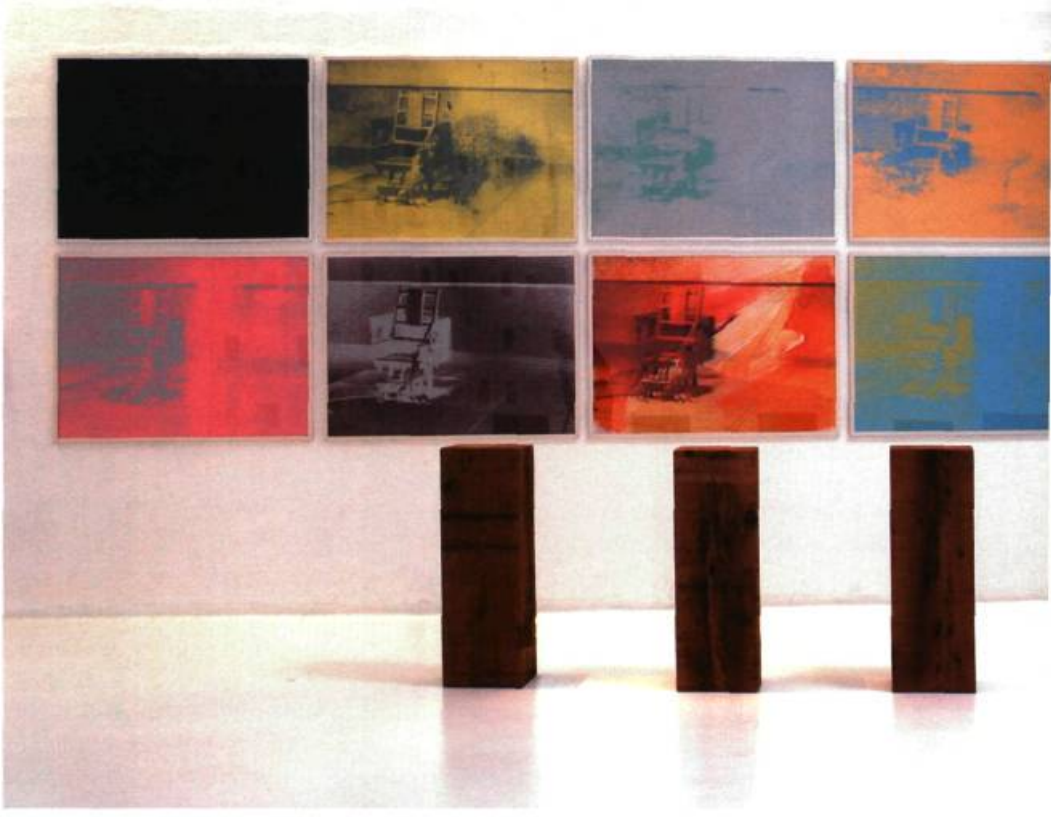
Le mot qui résonne

Dès lors, si les 225 boîtes aux lettres identiques juxtaposées sans nom et *Sans titre* (1997) par Claude Lévêque ou les *Empreintes de pinceau n° 50 à intervalles réguliers de 30 cm* (1987), tracées par Niele Toroni, apparaissent comme le mot au pied de la lettre, c'est qu'à l'instar du *Bis repetita placent* formulé par Horace, elles présentifient ou donnent corps à la question qu'elles ouvrent au lieu d'en être l'impossible réponse qui la refermerait. Ainsi également du matériau (de la construction) découpé-aligné par Carl Andre ou du signe (de la communication) détourné-dupliqué par Allen Ruppersberg, dont la proximité des œuvres dans l'espace d'exposition marque en même temps l'écart par quoi l'une redouble l'autre. Puissante stabilité des quatorze billots de bois de *Phalanx* (1981) et fragile précarité des quatre cartons nomades de *Poster Objects* (1991), le rapport d'opposition accomplit la réitération de chacune, les deux étant posées à même le sol.

Sur le mur au-dessus d'elles, une série warholienne déploie ce rapport en dix sérigraphies. Entre le thème, rendu visible par l'œuvre comme telle, et le concept qui s'articule à travers elle, une relation d'échange, dont les termes se traduisent par la surface de représentation et son espace de présentation. Sur la première, l'impression d'un objet que le pop art aplatit en le multipliant. Dans le second, cette autre figure de la répétition qu'est la mise en abyme, ou mécanisme de l'image dans le miroir comme enjeu d'une confrontation par renvoi de l'une dans l'espace de l'autre. À travers les deux modalités de l'objet métonymique que sont la série et l'ensemble sériel, se joue un face à face qui, au-delà des œuvres, est celui de deux pensées antagonistes sur un même monde. De surface et de fond, pourrait-on dire de ces deux regards sur la société de consommation, régime sociologique pointé comme système de reproduction par le pop art, machinerie idéologique analysée en tant que système de production par l'art minimal.

Également réflexif, le chemin qui mène alors des dix *Electric Chairs* (1971) recouvrant le mur au moniteur où *I am going* (1973) tourne le dos au spectateur. De l'image de la mort sans condamné visible qui se transforme en motif de masse avec Andy Warhol, au comptage de marches gravies en condamné invisible par Josef Robakowski, l'exposition se poursuit selon la dialectique du lien par antinomie. Dans la salle adjacente, où la répétition apparaît sous la forme de la boucle vidéo, c'est d'abord celle des *Réveils* (1988), de Pierrick Sorin, qui se présente. Visage endormi de l'artiste, dont les yeux s'ouvrent sans fin sur les aiguilles qui affichent le même retard du matin, humour de clown triste rejouant en quelques minutes aussi absurdes qu'identiques le ratage quotidien d'une vie inadaptable au principe de réalité. Et derrière cette image de la prédestination personnelle pour l'échec, deux écrans où l'idée du destin, cette fois historique et collectif, défile sous l'espèce de l'univers totalitaire dont la voix qui le nomme par la caméra qui l'enregistre se fait le témoin sans visage.

Gros plan sur les pieds montant une à une les mar-



ches d'un escalier en rayures de métal noir dans le ciel blanc. Énumération jusqu'à l'épuisement de chacune d'elles comme un décompte du temps qui reste à vivre jusqu'au sommet de la mise à mort. Noir et blanc de cette séquence en temps réel sur l'ascension d'un mirador, aujourd'hui vestige du passé mais dont les claires-voies laissent apparaître comme autrefois le paysage d'une forêt enneigée. Évocation des camps nazis à travers l'allégorie de la Pologne stalinisée – au nom d'un *je* qui incarne la conscience de l'artiste en désignant le corps du condamné, tel est ce qu'interprète Robakowski. Dans la reprise du réel politique que met en scène *I am going*, se dessine le spectre de la répétition de l'histoire. Car si la répétition comme mémoire de l'humanité est ce qui fonde toute possibilité de construction pour l'homme, elle est aussi ce par quoi l'homme réalise l'humanité en tant que scène toujours réactivée de la destruction.

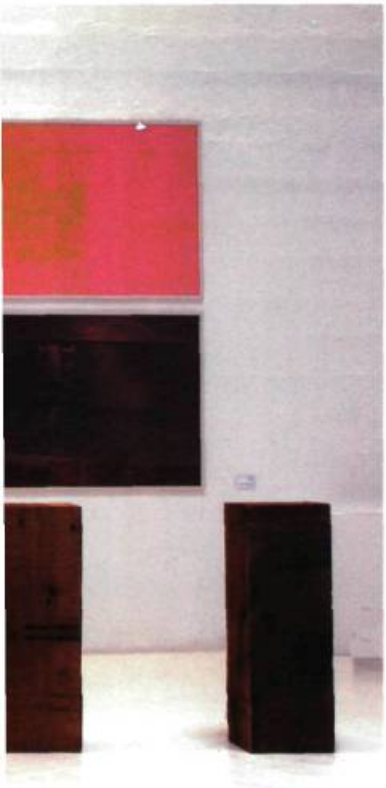
L'idée qui revient

Temps réel et temps différé, double usage de l'image photographique et fin de la première séquence d'exposition. Tandis que la sortie se fait ici sur *La Pluie Seule* (1986) montrée en très gros plan par Patrick Tosani, l'entrée ouvre là sur le diptyque que Pierre Joseph présente comme trace de la performance qu'il fit jouer le seul jour du vernissage. Alors que le premier fait advenir un autre réel de l'instant où il se produit, en transposant dans le visible ce qu'il contient d'invisible, c'est-à-dire la transparence de la pluie qui tombe mais que sa photographie donne à voir comme un ensemble de stries blanches sur fond noir, le second crée, de même, un autre réel à partir de ce qu'il produit, mais en différant son image, qui le transfère de la fiction dont il est issu à la réalité dont il est extrait.

Une réalité enfuie que la mémoire photographique suspend en un réel immobile. Car c'est un temps définitivement perdu que réactivent les deux personnages de *Purgatoire* (1991). Le temps qu'est l'instant d'une performance régulièrement donnée depuis quatorze ans, et dont les premières photographies forment le seul « mode d'emploi » pour les comédiens successifs qui l'interprètent depuis lors. Devant un public qui les regarde pour la première fois à travers les années de l'œuvre qu'ils rejouent, leurs corps inertes présentent la même scène : un motard accidenté est allongé sur le sol tandis qu'un noyé est assis sur un banc. Double figure d'une mort violente pour la violence de la vie attendue par la mort, la disparition de l'un fait écho immédiat à celle de l'autre cependant que le jeu des références opère par le décalage.

Aussi fin que saisissant est en effet le renvoi du noyé de *Purgatoire* vers l'*Autoportrait en noyé*, sous lequel Hippolyte Bayard se représenta en 1840 afin d'exprimer sa mort symbolique comme inventeur non reconnu du procédé de photographie sur papier appelé héliographie. Ironique renversement de l'histoire qui l'aura donc rendu célèbre avec cette image d'auteur témoignant de son rêve brisé d'une notoriété de savant, voici qu'il fait retour dans l'égale absence d'un corps assis, comme endormi, appuyé, là, au bord droit de l'épreuve en positif direct, ici affaissé sur le bord correspondant du banc d'où il semble glisser.

Lequel siège, inoccupé par ailleurs, renvoie quant à lui vers la chaise vide d'où l'art conceptuel tira l'œuvre emblématique *Art after philosophy*. Ou variation



sur un même thème après la dissolution de l'art, annoncée par Hegel, et sa proclamation consommée en blanc par Malevitch puis répétée en noir par Reinhardt. Mais un seul banc offrant sans aucun doute autant de place que trois chaises, on pourrait ajouter que la référence à *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, par Pierre Joseph, résume plus encore la question de la tautologie en condensant l'objet qui l'incarne. Lequel se trouve alors décrit, non par sa définition dans le dictionnaire mais par sa fonction ordinaire, ici remplie de façon certes extraordinaire puisque le corps assis est celui d'un homme mort, vision toutefois banale au regard d'une chaise accueillant la mort de l'art.

Jeu de l'écart entre légèreté et gravité, ainsi s'expose une œuvre pourtant très différente du même artiste. *Mon Plan du Plan de Métro de Paris* (2000) affiche au mur l'un de ceux qui tapissent les quais et couloirs souterrains des transports parisiens, sachant que Joseph l'a repris pour y indiquer de mémoire les seuls lieux qui l'ont marqué. De sorte qu'à retracer sa psychogéographie personnelle de la ville, c'est maintenant le situationnisme qu'il convoque avec ce plan unique. Pour autant, la question que pose cet objet détourné de sa fonctionnalité universelle vers la retranscription du souvenir individuel est plus encore celle de la connaissance : répéter pour apprendre car répéter permet de mieux comprendre, avant de comprendre que répéter permet de s'interroger sur ce qui fonde un savoir.

Et tels seraient les termes pour une définition de l'œuvre de Trisha Donnelly. Artiste de la performance qu'elle appelle précisément « démonstration », ce dont elle rend compte devant le public est ce qu'elle a appris à cette fin. Ainsi de la langue des signes ou du maniement du sabre, dont l'image qui en témoigne fait lien direct avec l'usage de la photographie dans *Purgatoire*. Mais laissée *Sans titre* (2002), l'arme imposante de la cavalerie anglaise reproduite en noir et blanc selon un effet de photocopie ou sérigraphie apparaît très différemment en objet décontextualisé. Coupée de tout rapport avec la « démonstration » dont elle est l'accessoire, elle se présente aussi énigmatiquement qu'est mystérieuse la façon dont chacun perçoit, comprend et interprète. Car ici réside le propos de Donnelly : mettre en évidence à quel point les processus d'acquisition des savoirs tiennent le savoir comme tel en échec, restant sans plus de réponse définitive que l'art n'a de définition clôturante.

Jaune solaire, l'image d'une plaque de verre fêlé photographiée par Urs Lüthi s'intitule *Nature morte* (1991). Traitée en monochrome vibrant à l'égal du jaune poivré des aplats de Gauguin, la couleur donne toute son énergie au matériau qu'elle ne peut cependant ranimer, contrairement à la référence picturale qu'elle multiplie. Renvoyant à la chaleur pour nature de la vie, elle semble irradier de l'intérieur la surface lisse, alors qu'elle la recouvre. En effet, le jaune de *Nature morte* vient par rehaut total sur un tirage noir et blanc, lequel prend alors le statut d'image colorisée ; et le sens, en même temps, de plaque sensible impressionnée par la lumière du monde. À travers la photographie pointée en tant qu'elle fait répétition de la peinture, la question posée est celle d'un éternel retour du même, propriété intrinsèque de la création qui donne à celle-ci et le jeu et les règles du jeu.

Et bordée d'un épais cadre noir, *Nature morte* joue certes de la reproduction des codes de l'art comme lieu d'une vérité, mais qui ne l'est que par distance avec la réalité. Ne saurait ainsi faire illusion la citation directe à la mariée fêlée du *Grand Verre* de Duchamp qu'affiche le verre fendu mais célibataire, photographié par Lüthi. Sous l'évidente référence à ce qui fait rupture dans l'histoire de l'art, apparaît le symptôme de l'irréductible fracture de l'être qui se répète. « Qu'est-ce que l'identité ? » disent en substance les autoportraits pour lesquels l'artiste suisse est connu. « Fragile comme le verre, c'est ce qui reste transparent en se transformant », répondrait cette œuvre dont le jaune solaire est aussi solitaire que l'identité de soi, tendue, à l'égal de l'art, dans une oscillation sans fin entre le même et un autre.

ISABELLE HERSANT

NOTE

[1] Carl Andre, Francis Baudevin, Étienne Bossut, Claude Closky, Trisha Donnelly, Hans-Peter Feldmann, Jim Issermann, Pierre Joseph, Jean-Louis Garnell, Michel Gondry, Claude Lévêque, Urs Lüthi, Didier Marcel, Josef Robakowski, Allen Ruppersberg, Pierrick Sorin, Niele Toroni, Patrick Tosani, Andy Warhol.